128. "L'assiette des fictions. Un mode d'emploi", in Jan Herman, Adrien Paschoud, Paul Pelckmans et François Rosset (éd.), *L'Assiette des Fictions. Autotoréflexivité dans le romanesque de L'Astrée au Manuscrit trouvé à Saragosse*, Leuven, Peeters, 2010,

LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES

Collection dirigée par Jan HERMAN

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Christian ANGELET (Gand-Leuven)
Michel BIDEAUX (Montpellier)
Michèle BOKOBZA-KAHAN (Tel Aviv)
René DÈMORIS (Paris-3 Sorbonne nouvelle)
Luc FRAISSE (Strasbourg)
Frank GREINER (Lille)
Mladen KOZUL (Montana)
André MAGNAN (Paris-10 Nanterre)
Jenny MANDER (Cambridge)
Fritz NIES (Düsseldorf)
François ROSSET (Lausanne)
Philip STEWART (Duke university)

L'ASSIETTE DES FICTIONS
ENQUÊTES SUR L'AUTORÉFLEXIVITÉ ROMANESQUE

Actes des colloques de Lausanne (mars 2007)
et de Leuven (juin 2007)

Études réunies et présentées par
Jan HERMAN, Adrien PACHOUD, Paul PELCKMANS
et François ROSSET

PEETERS
LOUVAIN - PARIS - WALPOLE, MA
2010

en bien: Don Quichotte voit cette illusion comme l'effet du monde qu'il abandonne au profit de l'autre monde, divin, il peut savoir gré à son erreur grossière, elle le libère. Cervantès introduit ainsi, par son personnage, l'hypothèse d'une éviction religieuse du roman, mais rien dans ce qu'il a raconté jusqu'ici ne va dans ce sens: si don Quichotte ne gagne rien à ce qui lui est arrivé, sinon négativement, sur un plan métaphysique, le roman en général n'apporte rien sur ce plan et n'en tire non plus aucun bénéfice: ils ne communiquent pas.

Flaubert reprend l'idée d'un renversement complet qui amène Charles à changer la façon dont il perçoit la modalité de son expérience, et à éprouver un sentiment atroce de perte et d'humiliation; Flaubert reprend aussi l'idée d'une sagesse acquise à grands frais, d'une nouvelle identité supérieure; mais ce retournement s'il est aussi douloureux n'offre aucune chance au héros: il ne peut qu'invoquer le modèle ancien du tragique, mais délié de toute transcendance (le recours religieux aussi est barré). L'illusion d'Emma procédait de lectures et de représentations littéraires, celle de Charles est une allégorie de ce que Flaubert ne cesse de décrire et d'invoquer comme la bêtise. Charles incarne allégoriquement la bêtise mieux que ne le fait Emma (un peu dégrossie et plus consciemment idéaliste), et cette bêtise s'apparente par certains côtés mieux au quichottisme: Charles a vécu dans une illusion plus radicale et a cru totalement en l'amour, et il a toujours agi avec générosité. La bêtise est ainsi inscrite au cœur d'une expérience de dévouement, de don de soi. Cet absolu est aussi pure bêtise, incapacité à voir et à comprendre la femme aimée, à voir et à comprendre la situation. Le mécanisme de la bêtise à la fois reprend plus fidèlement le modèle quichottesque et en altère le contenu: à la folie (qui peut inclure l'idéalisme revendiqué) succède la bêtise (qui associe la bonté à un manque absolu de compréhension de l'autre).

Allégorie de la bêtise reconnue, inversée dans un sentiment tragique, les *ultima verba* de Charles Bovary sont aussi une allégorie du roman et du romancier: on pourrait dire que Flaubert y pousse à l'extrême l'illusion et sa dénonciation vengeresse. Les deux moments de l'immersion dans l'imbécillité et du rire cruel ou apitoyé se joignent dans sa représentation du monde, de l'amour et des personnages. Flaubert voit le monde à travers le modèle de la bêtise et c'est cette vision binoculaire, tragique et grotesque, pathétique et sarcastique, qui modèle ses représentations et leur donne un sens. Charles Bovary se distingue radicalement d'Emma et de Monsieur Homais: aucun des deux n'arrive au savoir de la bêtise, c'est un privilège que lui accorde Flaubert. Charles, c'est moi aurait-il pu dire aussi.

L'ASSIETTE DES FICTIONS. UN MODE D'EMPLOI.

Jan HERMAN

Leuven

L'époque classique a peu connu le *texte* littéraire romanesque. S'il est licite de désigner aujourd'hui comme *textes* les romans de Marivaux ou de Diderot, c'est en vertu d'une autorité acquise *a posteriori*. Cette autorité, le roman ne l'a pas *a priori* à l'âge classique. Le texte, à proprement parler – celui donc qui existe peu dans le champ discursif de ce «siècle de deux cents ans» – fait autorité, dans le double sens qu'il apparaît comme un savoir et une mémoire. Or, pour que le discours apparaisse comme un "vrai" *texte*, il faut que l'écriture elle-même soit reconnue comme activité sinon sacrée, du moins largement légitimée par ce même champ culturel. Dans cette perspective, l'âge classique a surtout connu des *textes* religieux, politiques, scientifiques et juridiques. Pour désigner le roman, et les produits du champ des Belles-Lettres en général, il est dès lors prudent de parler de "discours". Plus le *texte* acquiert d'autorité, plus il apparaîtra comme intouchable, irremplaçable, fermé, et comme susceptible de produire des commentaires qui s'y juxtaposent. Le *discours*, qui n'est pas *texte*, apparaît au contraire comme entité transformable, manipulable, mais surtout ouverte. Michel Charles, à qui ces prémisses sont empruntées, distingue une *culture du commentaire* d'une *culture rhétorique*. Une forte autorité du texte livre ce dernier au commentateur, qui écarte d'emblée l'idée de le transformer ou de le récrire. Elle s'affirme au contraire par une lecture cohérente du texte, qui est posé en même temps comme entité close, intouchable. Une forte autorité textuelle marque un temps fort de *l'herméneutique*. En revanche, la culture rhétorique, temps faible de l'herméneutique, est une culture du *discours* précisément, et non du texte, en ce que la lecture n'est pas incompatible avec un geste de réécriture.

La question maîtresse, dont les nombreux autres questionnements développés dans ce volume dépendent, concerne, me semble-t-il, les rapports qu'établit le roman avec le «commentaire» auquel il s'expose, que ce dernier soit d'ordre moral, épistémologique, poétique ou autre. Il semble, au vu des études réunies ici, que ce rapport soit instable et qu'il dépende

tout d'abord du statut du «roman» dans le champ discursif de l'époque survolée. Le discours romanesque, qu'un manque d'autorité et de légitimité laisse ouvert, flottant, sans limites clairement définies, est susceptible d'accueillir le commentaire en son sein, d'écrire sa propre critique, d'élucider lui-même les mystères de sa composition, de ses effets, et tout cela de différentes manières. Il peut même, et c'est ce que les études réunies ici montrent à l'évidence, transformer le commentaire en élément constitutif de sa propre poétique que, par manque d'autorité, il n'a pas pu développer en dehors de lui-même.

A l'époque qu'on appellera ici (pour la facilité) «classique», le roman, produisant son propre commentaire de manière *endogène*, réfléchit sur lui-même. Cette autoréflexion lui est constitutive: nécessité découlant de son manque de légitimité, de son statut textuel éphémère, incertain, mal délimité; nécessité qui demande au roman qu'il se parle, s'explique, se montre en montrant comment il se montre.

Avant de parler d'autoréflexivité, il faut insister sur le terme même de réflexion, qui abrite au moins deux sens différents, que notre dossier sollicite l'un et l'autre. Dans un premier sens, le roman «réfléchit» sur lui-même, par commentaire endogène. Cette réflexion endogène qu'on a dite constitutive du roman comme discours exploite le verbe «réfléchir» au sens «cognitif». La réflexion endogène peut, ensuite et dans un deuxième sens, s'effectuer par miroitement, par reflet, par écho. Cette réflexion au deuxième sens est elle aussi constitutive du roman comme discours, dans la mesure où elle est souvent un instrument d'autodéfinition. Discours fondamentalement ouvert et sans limites, le roman joue volontiers à se constituer prisonnier de son propre reflet (ou de son ombre), il se circonscrit vaguement, dans un périmètre délimité par sa «réflexion». L'autoréflexivité mobilise les deux sens de «réfléchir»: la réflexion (au sens cognitif) que le roman construit de façon endogène s'effectue par réflexion (au sens spéculaire). Ce n'est que quand les deux sens de «réflexion» se conjuguent et se renforcent, qu'on peut parler d' «autoréflexivité».

A partir de ces préliminaires, plusieurs paramètres de différenciation de cette réflexivité peuvent être mis en place. Il apparaît tout d'abord dans notre dossier que la spécularité (la réflexion au deuxième sens donc) peut être horizontale (se produisant sur un même niveau narratif) ou verticale (projetant un effet de miroir entre plusieurs niveaux narratifs); elle peut ensuite concerner le Même (la reproduction à l'identique) ou l'Autre (le reflet d'une différence). Le long de ces deux axes croisés se déroule le procès autoréflexif.

Le miroir est l'instrument le plus visible de la spécularité, qu'elle soit horizontale ou verticale. Comme le montre Cendrine Pagani, le miroir implique une fermeture par enchâssement, une fuite par répétition de miroirs antéposés les uns aux autres. Mais au sens métaphorique qui est précisément celui de «spécularité», le «miroir» visualise le mécanisme fondamental de la fiction, qui est la dialectique entre immersion et mise à distance. Ainsi, l'esthétique rococo étudiée par C. Pagani permet-elle au lecteur «d'ajouter foi ironiquement» à tout ce que le livre pourra contenir de sérieux, de grave, d'édifiant. Dagmar Pichova découvre dans l'Avertissement du roman de Scarron – «Au lecteur scandalisé des fautes d'impressions qui sont dans mon livre» – une magnifique définition de ce que j'ai appelé le «commentaire endogène»: «Je ne te donne point d'autre errata de mon livre que mon livre même». Le commentaire endogène se développe par réflexion, en ce que Scarron dédouble son lectorat en lecteurs bénévoles et lecteurs «malévoles». Le lecteur «malévole» ne croit pas au monde romanesque et participe à sa subversion. Il se plaît à déjouer les artifices de la fiction et à bouleverser la narration. Pour Christian Zonza, la spécularité peut impliquer la réflexion de deux termes opposés et constituer ainsi un «miroir poétique», déclenchant une dialectique générique où un genre s'agence par distanciation par rapport à un autre: la nouvelle historique par rapport au roman, par exemple. Cette autoréflexivité «poétique» s'effectue selon une dialectique de l'assimilation et de la mise à distance. C'est aussi le raisonnement de Camille Esmein, lectrice des nouvelles de Segrais, chez qui elle observe un consentement au romanesque mais mis à distance. Segrais anticipe ainsi, dans l'autoréflexivité de ses nouvelles, la conception d'un «nouveau roman» codifiée dans les années 1660 par Du Plaisir. C.Esmein parle d'«un roman qui, malgré la reprise d'éléments typiques et de procédés éculés, conserve des aspects surprenants, mais qui propose ce romanesque avec la distance d'un observateur amusé et lucide». Le dialogisme réflexif a un enjeu épistémologique important, pour Michel Fournier, qui étudie comment, dans la première moitié du XVIIe siècle, la fiction est susceptible de réorganiser le champ discursif en ce que la fiction est détachée de la «croyance» et de la superstition. La fiction, par distanciation, se cherche dans le champ discursif une position qu'il définit par assimilation et mise à distance d'autres discours. L'étude de l'autoréflexivité romanesque pourra donc contribuer à une étude de l'histoire de la fiction dans la mesure où elle reflète la façon dont, au début du XVIIe siècle, le *logos* tend à se délimiter par rapport à la *doxa*, le discours rationnel par rapport à la croyance. Véronique Duché-Gravet, lectrice des *Amadis*,

montre elle aussi comment, «en une période de désorientation et de désordre, crise d'identité et d'autorité, les fictions narratives tâchent d'être des remparts contre l'adversité et construisent un monde fictif dont le romancier plaît à exhiber la facture».

Quand la spécularité du Même est verticale, on peut parler de «mise en abyme», c'est-à-dire de reproduction du Même, en miniature, au sein de l'ensemble englobant. Le terme de mise en abyme est bien loin de couvrir la complexité des phénomènes de spécularité envisagés dans les études réunies ici. En revanche, l'intéressant concept de «récursivité», proposé par Max Vernet, couvre des effets de spécularité qui peuvent être horizontaux ou verticaux, reproduction du Même ou production de l'Autre. La «récursivité» permet en outre de penser le phénomène inverse de la mise en abyme, c'est-à-dire la miniature qui communique à des niveaux englobants de la construction narrative, horizontaux ou verticaux, son mode de fonctionnement. La récursivité peut se définir comme un «mode d'emploi» que le texte développe en lui-même, comme un indice de la façon dont il souhaite être lu ou comme une cellule génétique. Ainsi, Max Vernet montre comment «Le Roman de la Prétieuse», qui constitue la quatrième partie du roman *La Prétieuse* de l'abbé de Pure, suggère par son mode de production que le roman éponyme dans son ensemble propose un mode de consommation qui le rapproche du manuscrit lu à haute voix.

La mise en abyme, la reproduction verticale du Même, s'accompagne d'une transformation générique quand le roman reflète ses procédés d'illusion dans le théâtre. Cette spécularité verticale est fréquente, à en juger par le grand nombre de contributions qui y sont consacrées. Pour Anne-Elisabeth Spica, le théâtre est le lieu où, à l'époque, s'élaborent principalement les frontières de la fiction. Dans l'étude panoramique que Catherine Ramond consacre au phénomène de la mise en abyme du théâtre dans le roman, les loges «dessinent une géographie toute sociale et visuelle où chacun est en représentation». Dans sa courte et très éclairante étude des *Entretiens sur le Fils naturel* – cette «espèce de roman» comme Diderot appelait ce texte – Christian Angelet constate que la spécularité ne concerne pas le théâtre qui reflète les modalités de production du roman par mise en abyme, mais l'effet de miroir entre la pièce de Diderot et celle qui est jouée dans le roman. C.Angelet développe ensuite les différents degrés d'autoréflexion entre la pièce dont Diderot est l'auteur et celle à laquelle il assiste dans les *Entretiens*.

Ce que j'ai appelé «réflexivité endogène» est donc l'intrication, graduelle et variable, du narratif et de l'argumentatif. Elle se distingue de la réflexivité «exogène», qui se développe, de façon tantôt explicite tantôt implicite, en marge de la narration, du roman, du livre, dans différents types de «liminaires». La réflexivité endogène n'est *auto*-réflexive que quand elle se double d'un phénomène de spécularité. La spécularité a ceci de particulier qu'elle peut se signaler et dès lors devenir le symptôme de la réflexivité endogène. Certaines figures, scènes ou séquences, certains objets ou lieux «font signe», par leur caractère récurrent, par leur «topicité», qui les rend d'emblée reconnaissables au lecteur modal de romans. Il en a été fait état dans l'avant-programme. Ajoutons ici que c'est la reconnaissance qui déclenche le geste de lecture auquel la spécularité fait appel.

Commençons par une figure. Merlin, le créateur de la table ronde, le maître des métamorphoses, le souffle qui dicte le livre du Graal en train de se faire, est une figure démiurgique, une voix qui raconte le passé, prédit l'avenir, et qui préfigure la voix auctoriale implosée dans la composition fictionnelle elle-même. Merlin, dont il est encore amplement question dans le *Quichotte*, sera assez vite relayé par l'alchimiste, étudié dans trois contributions. L'appropriation du matériau alchimique semble être pour le romancier du XVIe siècle finissant et de la première moitié du XVIIe siècle une manière de réfléchir sur les pouvoirs de la fiction. L'opération alchimique apparaît comme la métaphore de la fabrique romanesque dans certains romans de Béroalde de Verville, étudiés par Anne-Elisabeth Spica. Cette métaphore confère au roman son autoréférentialité discursive en ce qu'elle intervient comme une mise en ordre des signes et des illusions. Elle s'offre en outre comme une manière plaisante et ingénieuse d'explorer les sentiers amoureux de la fiction narrative car «l'amour est le désir légitime qui nous fait appréhender le savoir de ce que nous ne savons point, pour en jouir avec liesse d'esprit». Martial Martin interroge, dans le même corpus, le discours hermétique, et rejoignant ce qu'a avancé Michel Fournier, il constate que dans un monde dominé par le faux-semblant, «pour ne pas subir les déformations du vulgaire, et pour se prémunir d'une déperdition du sens, les discours doivent se rendre hermétiques, s'exposer au déchiffrement». Le recours à la tradition alchimique nourrit aussi la sophistique cyranienne, étudiée par Adrien Paschoud. Une prolifération d'énoncés caractérise le rapport au monde, «lequel se voit saturé de variantes dont aucune de saurait prévaloir». Devant les avancées de la nouvelle cosmogonie, la parole poétique est marginalisée: «la science ne permet plus de chanter l'ordre du cos-

mique, elle génère un sentiment de perte et d'errance ou de détresse métaphysique». Métaphores et analogies ne disent dès lors plus l'unité du monde, mais «le chaos qui a désormais supplanté les correspondances paisibles entre microcosme et macrocosme».

Au XVIIIe siècle, l'intérêt pour la figure de Pygmalion est patent. Dans les récits pygmalionesques, convoqués par Nathalie Kremer, la fiction s'autodéfinit comme métamorphose. La fiction y apparaît comme un processus qui, dans sa gradualité, transforme non seulement l'objet de la fiction mais également son consommateur. Le spectateur est graduellement entraîné dans la fiction, il parcourt des étapes de l'illusion de la fiction reconnue à la fiction «pure». Et ainsi la «figure», première apparition topique de la spécularité et de la réflexion endogène, peut en même temps conduire à une «scène», de métamorphose en l'occurrence.

Dans la même perspective «scénique», qui est celle du théâtre abondamment sollicité par l'autoréflexivité, Mladen Kozul étudie comment chez Sade, le libertin se scinde et devient simultanément consommateur et metteur en scène d'une fiction qu'il crée, dans la «scène orgiaque». Autrement que dans *Idées sur le Roman*, réflexion exogène, Sade métaphorise ici le mécanisme fondamental de la fiction, tour à tour immersion (soutenue par la libido) et distanciation (effectuée dans les indications de régie données par le libertin). La victime sadienne incarne de cette façon l'illusion qui entraîne et qui trompe. Dans la scène orgiaque, la jouissance transcende le beau qui appartient à la réalité pour atteindre au sublime. Comme la métamorphose ou la jouissance sexuelle, la folie connaît ses gradations. Des personnages que rien ne prédestine à devenir héros de roman sont progressivement entraînés dans la fiction. C'est le cas de Don Quichotte, étudié par Yen-Maï Tran-Gervat. L'homme de la Mancha est un personnage qui, précisément, ne réfléchit pas, qui ne se regarde pas dans le miroir qui pourrait lui refléter son image, mais qui par là même renvoie au lecteur une image négative, folle, du lecteur de romans qu'il entraîne dans la fiction romanesque par la lecture.

Dans la séquence, troisième modalité topique de l'autoréflexivité retenue par notre avant-programme, la gradualité de l'expérience fictionnelle est explorée davantage encore. Le tableau, mise en abyme de l'ensemble englobant et catalyseur d'une spécularité verticale du Même, peut s'intégrer à une galerie. Barbara Selmeci-Castioni étudie comment dans le roman hagiographique du XVIIe siècle, la galerie de tableaux se donne moins comme exemple d'une orthodoxie religieuse que comme un ensemble de signes à déchiffrer. Dans un des textes étudiés, la gradation visualisée dans la série de tableaux culmine non pas dans la représentation d'une sainte illustre, mais dans celle d'une jeune et belle femme, à l'identité voilée et donc mystérieuse, la seule à ne pas avoir le regard tourné vers le ciel et, qui plus est, contemporaine des lecteurs du roman. Le roman hagiographique traduit ainsi les contradictions caractéristiques de ces romans, entre quête spirituelle et pouvoirs de l'imagination.

Certains objets, quatrièmement, constituent sinon des *topoï*, au moins des signes d'autoréflexivité reconnaissables. Michel Arouimi voit dans le buffet d'orgue monté sur les tréteaux par les personnages peuplant *Le Roman comique* de Scarron, la machine harmonieuse représentant le livre, qui est tentative d'harmonie. Cette harmonie est cependant habitée par une contradiction fondatrice, incarnée par l'organiste, «un petit châtré», un «monstre ni homme, ni femme». Le champ lexical de la musique, et du chant en particulier, réfléchit ainsi cette tension entre «une machine harmonieuse et l'irréductible contradiction, la scission fondatrice de l'Un, dont le sacré est le vain antidote». L'art, dans sa capacité de représenter les conflits et par l'effet pacificateur de ses formes harmonieuses, remplirait une fonction analogue.

A ces figures, scènes, séquences et objets, on peut aussi ajouter des «lieux» signalétiques de l'autoréflexivité. Les lieux de retraite, comme les cavernes et grottes, étudiées par Hélène Cussac ou les couvents examinés par Monika Kulesza, apparaissent comme de véritables *topoï*, signaux d'autoréflexivité, d'où peut émerger une écriture fondée sur la différence, catalysant une «poétique oblique». L'évocation de la grotte des voleurs dans *Gil Blas*, lu par Hélène Cussac, apparaît ainsi comme un récit «simplifié», qui refuse de décrire et qui ne renvoie plus à l'extravagance baroque que de façon topique, comme souvenir. Comme certains objets, un lieu peut apparaître comme un «marqueur» ou «opérateur» de fictionnalité, dans la mesure où la fiction lui réserve un traitement différent. Ainsi du couvent qui, dans les romans de Catherine Bernard étudiés par Monika Kulesza, ne reçoit jamais les connotations coutumières de lieu de retraite choisi par vocation ou d'endroit choisi par les parents pour régler une question d'héritage. Le couvent semble être, dans les romans de Catherine Bernard, un lieu assez exclusif réservé aux femmes déçues par l'amour. Le lieu est un marqueur spéculaire de différence.

Nulle part la verticalité abyssale de la spécularité n'est traduite aussi complètement que dans la lecture que fait Jacques Berchtold de *La Nouvelle Héloïse*, où la «figure» Narcisse-Saint-Preux se mire dans l'eau du lac de Genève. L'autoréflexivité ne doit plus rien au commentaire explicite dans ces «scènes» narcissiques sur le lac. La spécularité affecte à la

fois la production effective du roman et sa signification la plus profonde, celle d'un personnage Narcisse, dupe de lui-même, «qui *croit* porter ses efforts à abolir les obstacles qui le séparent de Julie, mais qui en réalité se plaît à lui-même par l'écriture de lettres de lamentations dans lesquelles il contemple et apprécie une image valorisante de soi». Quant au lecteur, il est invité à se mettre «dangereusement» dans la position d'un Jean-Jacques jouissant de la relation narcissique avec son lac.

On a pu le constater: la spécularité, qu'elle soit horizontale ou verticale, s'effectue moyennant des outils rhétoriques. Par *métaphore*: le discours alchimique est la métaphore du discours romanesque dans certains romans de Béroalde de Verville analysés par Anne-Elisabeth Spica et Martial Martin; par *métonymie*: dans les *Contes Moraux* de Marmontel, lus par Nicolas Veysman, un personnage prodigieux, par la seule vertu de son excellence morale, emporte l'adhésion des personnages qui l'entourent et, *pars pro toto* ou *totum pro parte*, celle du lecteur; par *métalepse*, définie par Michèle Bokobza-Kahan comme un effet de «déliaison» qui confronte la fiction à la porosité de ses limites avec le réel: ce n'est pas toujours le réel qui surgit dans la fiction, mais aussi, et de façon plus troublante, la fiction qui envahit l'univers réel et le soumet à son irrationalité; par *paralepse*, qui est au niveau modal ce que la métalepse est au niveau vocal, une transgression de limites: comment, dans le roman de Marivaux, Marianne peut-elle savoir que c'est un chanoine qui s'enfuit après l'attaque du carrosse, s'il est vrai qu'il n'y a pas de témoins survivants, se demande avec pertinence Dominique Orsini. Serait-ce pour se créer une existence romanesque?

La spécularité, symptôme de la réflexion endogène, se traduit aussi par des emblèmes, qui sont des «marqueurs» particulièrement forts d'autoréflexivité: la fausse monnaie est un tel marqueur, métaphore métonymique du Roman comme genre. Emblématisant un problème de valeur (pervertie), de (lèse-)autorité, la fausse monnaie est l'envers et l'endroit, à la fois recto et verso: elle renvoie à une transaction, et à un contrat, qu'elle corrompt par tromperie ou par raillerie. La fausse monnaie «fait signe», voire elle emblématise la corruption des signes, le caractère déconnecté des mots et des choses, du signifiant et du référent. Aucun objet ne cumule un si grand nombre de paramètres pertinents pour notre discussion et dont les différentes études ici réunies rendent compte, chacune à sa façon. D'une façon ou d'une autre, ces études convergent toutes vers l'emblème de la fausse monnaie, clef de voûte de notre édifice, ciselée par François Rosset.

François Rosset rappelle aussi un passage de J.Derrida qui trouve son écho ailleurs dans ce volume, mais modulé autrement. Il s'agit de la lecture derridienne de *La Fausse monnaie* de Baudelaire:

> Le titre *La Fausse monnaie* a au moins deux portées, deux références; disons grossièrement l'histoire racontée par le texte, histoire de fausse monnaie, *et* la structure fictive du texte narratif. Il se divise et se suspend mais dans les deux cas il désigne la fausse monnaie, quelque chose comme un faux émis par un faussaire, par une sorte de titrier.

Même si les deux propos ne désignent pas exactement le même phénomène, on peut rappeler ce que dit ici même Jean-Paul Sermain de «la double perception de toute fiction: solidaire de l'action racontée et du texte littéraire qui la produit». Ce que J.-P.Sermain définit est ce qu'il appelle et que d'autres avant lui ont appelé «métafiction». La métafiction est le dédoublement réflexif de l'univers fictionnel mis en place par la *mimesis*. Et cette réflexivité prend la notion de fiction dans deux sens, simultanément, comme produit et comme production: soit que la production se reflète dans le produit, soit que le produit se reflète, de façon métaphorique par exemple, à d'autres niveaux de la construction narrative, récursivement comme dirait Max Vernet, mesurant ses propres conditions de production, ses effets, ses bénéfices, ses tares, etc. La spécularité de la fiction implique un appel au lecteur. Alors que le commentaire exogène, liminaire, s'organise autour d'un *ethos* qui est celui de son producteur, le commentaire endogène fait davantage appel au lecteur, à ces capacités de déchiffrement.

S'il est vrai que dans la notion de «métafiction» se répercutent deux sens de «Fiction», produit et production, il est ensuite important de prendre en considération les différentes étapes de ce processus de production fictionnelle, qui tour à tour peuvent être objet de réflexivité: l'histoire, la narration, le récit, le roman, le livre.

Livre [Roman [Récit [Narration (Histoire)]]]

Le discours réflexif – qu'il soit exogène ou endogène – parle (notamment) du devenir-Livre d'une Fiction, de la matérialisation d'un univers d'illusion à travers la narration, le récit, le roman. Ce discours réflexif peut se juxtaposer à la narration, au récit, au roman, au livre, auquel cas on l'appellera «exogène». Il peut aussi s'assimiler à ces différents niveaux de la production de l'objet fictionnel, et c'est alors qu'on l'appelle ici «endogène». Nos études rendent bien compte de la manière dont

le discours réflexif s'assimile au discours narratif et répercute en ce dernier les différentes étapes du processus fictionnel et du devenir-livre.

1. De la narration au récit: la narration est le principal mobile de la mise en place d'un univers fictionnel, mais ce n'est pas le seul. Cette mise en place s'effectue également à travers la description ou à travers un discours extra-narratif possédant une fonction de commentaire exogène: idéologique, justificateur, émotif, etc. Or, la métafiction, que j'ai définie comme une réflexivité endogène, implique l'intégration de ce commentaire à la narration même, et la visualisation de cette assimilation dans la spécularité. Ainsi, recoupant la dialectique de la différence propre à l'autoréflexivité endogène, Mathieu Brunet montre comment les récits de Bordelon développent une narration aporétique, une écriture autodestructrice, une «poétique de l'illisible». Comme d'autres contributeurs dans notre recueil, Mathieu Brunet en appelle à un discours général sur la littérature, qui devrait se définir comme un discours de contestation et/ou de renouvellement.

2. Du récit au roman: une syntaxe parfois complexe et plus ou moins hiérarchisée organise un ensemble de récits en roman, moyennant des discours de liaisons qui constituent autant de commentaires exogènes: récits-cadre, relais, ... Les récits composant un roman peuvent en effet s'imbriquer, se juxtaposer, s'interpénétrer, etc. Mais le «roman» peut aussi refuser les connecteurs syntaxiques ou paratactique et se transformer en «antiroman». *Tristram Shandy* par exemple est un foisonnement de récits qui refuse de se plier à une syntaxe susceptible de lui conférer la structure d'un roman. *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* est-ce un «roman»? Le refus d'une syntaxe claire s'y thématise dans le labyrinthe, qui est aussi la métaphore spéculaire de son organisation syntaxique problématique et «antiromanesque».

3. Du roman au livre: commentaire exogène, la dédicace, transforme le roman en livre, conférant au roman un abri qui le légitime aux yeux du public et qui l'autorise à paraître à ses yeux sous forme de livre. La préface contracte avec le lecteur du livre un pacte de lecture du roman: on fera comme si ce livre était un manuscrit trouvé, etc. Mais ce livre, ou son effigie, peut aussi se refléter dans le discours narratif même, exhibant ses modalités de production, ses effets, ses coûts. Le roman périodique au XVIIIe siècle étudié par Ugo Dionne peut intégrer à une livraison une réponse aux commentaires qu'une livraison antérieure a suscités.

Cette réponse peut aussi s'intégrer à la narration, voire être véhiculée entièrement par elle, de façon endogène, comme dans certains romans de Mouhy. Youmna Charara découvre dans *Paul et Virginie* un projet d'écriture où le livre écrit sa propre négation, en lui substituant le livre naturel, le jardin-livre. Prenant le relais de ce que disait Max Vernet de *La Prétieuse* de Michel De Pure, Marianne Charrier montre elle aussi comment, paradoxalement, certains romans de Mme Riccoboni se veulent des textes manuscrits, non destinés à un large public, qui dans la fiction qu'ils mettent en place refusent le statut de livre.

4. L'Histoire elle-même, que la chaîne Livre[Roman[Récit(Narration)]]] feint de reproduire en la produisant, n'échappe pas à la réflexion endogène. L'étude de Paul Pelckmans sur la *Clélie* de Mlle de Scudéry s'inscrit elle aussi dans la dialectique de la différence et de la spécularité verticale de l'Autre en montrant que certains récits enchâssés peuvent entièrement et atypiquement se passer d'une intrigue amoureuse.

Repoussant davantage encore les frontières du récit, Stéphane Lojkine se demande si, au-delà de l'histoire racontée, et en amont du processus de matérialisation de la représentation, il n'y aurait pas une «scène aveugle», une fiction fondatrice. S.Lojkine relance ainsi la question pertinemment rappelée par Adrien Paschoud de l'impossibilité du référent. Cette question est celle de la sophistique dont Gorgias est le principal promoteur. A l'inverse de la tradition aristotélicienne, le sophiste soutient que rien ne préexiste au discours. Dans son analyse de *Jacques le Fataliste*, S.Lojkine suggère que pour qu'il y ait récit, représentation narrative d'une histoire, il faut qu'une scène, convoquée par le hasard des rencontres, fasse tableau, scène absente qui fonde le récit en même temps qu'elle le perturbe. En amont de la narration où le narrateur revendique sa liberté et son autonomie, un tableau virtuel est à supposer qui, lui, s'organise de façon conventionnelle. On trouverait, ailleurs dans notre dossier une illustration de cette idée, dans le roman de Potocki où, dans la quatorzième journée, la spectatrice cachée s'éveille à l'amour et ses plaisirs par l'observation de sa mulâtre Zulica «penchée en-dehors à demie-nue, faisant des signes de l'autre côté du vallon et soufflant sur sa main des baisers que son âme entière semblait suivre». Scène qui ressemble fort à la description narrativisée d'une gravure bien connue de Saint-Aubin d'après Greuze («Le baiser envoyé»). L'étude de S.Lojkine convoque plusieurs problèmes structuraux et notamment la question déjà évoquée des limites du roman, prisonnier de sa propre fiction, en amont et en aval. Produit d'un processus complexe, la fiction apparaît comme

le reflet spéculaire de l'iconicité irréductible qui ramène en définitive à une fiction préalable, antérieure à la narration même.

Cette hypothèse introduit dans notre discussion une dimension génétique: comment, dans la diégèse même, la fiction, qui s'autoreprésente, est-elle déclenchée, d'où vient-elle? Christian Zonza montre comment la narration de certaines nouvelles historiques se constitue autour d'un bruit. Yves Citton rappelle l'antique tradition des *nugae*, des petits riens, du «presque rien» autour duquel se compose le récit, par agglomération ou par autogenèse. Y. Citton montre que ces «petits rien», vitupérés par les critiques du roman, sont en réalité destinés, par les apologistes du genre, «à permettre l'émergence d'un autre type de réalité: celle des affects». Le récit se développe à travers une narration qui se gonfle «comme une bulle, se compose comme une dentelle, un tissu, un circuit intégré», enveloppant et se développant autour d'un «vide essentiel».

S'il est vrai que le creux est à la fois la métaphore emblématique du vide essentiel d'où émerge la fiction et le lieu, tout aussi métaphorique, où se produit l'autoréflexivité, il faut aussi poser la question de savoir s'il existe une fiction pure, c'est-à-dire une fiction qui s'épargne la souillure de l'autoréflexivité. Une fiction sans métafiction enfin. Plusieurs contributions étudient la gradualité de la fiction, on l'a vu. Mais cette gradualité peut-elle atteindre un degré absolue? Marc Escola inscrit cette question au début de son propos, définissant les «moments d'autoréflexivité» comme ceux «où la fiction se souvient, ou exhibe sa matrice figurale». S'il y a gradualité de la fiction pour M. Escola, c'est dans la perspective genettienne d'un état déclaré de la fiction s'avouant comme telle, à un degré non marqué d'une fiction «préférant se couvrir du manteau de l'assertion», comme le dit G.Genette. Cette échelle est aussi celle de la progressive «autonomisation» du discours fictionnel, à laquelle d'autres communications, comme celle de M.Fournier, ont alludé dans une perspective plus historique. M. Escola montre comment, dans *Le Spectateur français* de Marivaux, autre discours périodique, est mis en scène un narrateur fictif au caractère relativement autonome et qu'en tout cas on ne saurait identifier à l'auteur réel. Dans ces «fictions mises à l'essai», l'autorité du texte et sa maîtrise sont déconnectées de la production véritable du texte et dévolues à une instance fictionnelle, qui par là même s'autonomise.

La fiction pure, absolument autonome, sans aucune forme d'autoréflexivité semble cependant encore impensable au dix-huitième siècle dans la mesure où la fiction n'a pas de légitimité en-dehors du cadre rhétorique

et plus particulièrement pragmatique qui serre l'entreprise littéraire: il faut que la fiction serve, se justifie par un but et ce but est d'ordre moral. Nicolas Veisman étudie comment, chez Marmontel, la fiction est génératrice de sa moralité. L'*exemplum*, défini par Curtius comme un personnage exemplaire – *eikon* – incarnation d'une vertu, est propice à la promotion du «prodige» – en l'occurrence le mari Sylphe – qui, comme on l'a dit, est une scène susceptible de produire des «effets». C'est à travers une rhétorique de l'effet que la fiction s'émancipe de la «figure». Comme le montrent l'étude du *Mari Sylphe* de Marmontel par N.Veisman ou de *La Poupée* de Bibiéna étudiée par Nathalie Kremer, cette rhétorique de l'effet est inséparable du regard que le sujet jette sur ce qu'il prend pour la réalité. Dans cette même perspective, Dominique Orsini étudie le «regard paradoxal», qui rend visible ce qui ne peut pas l'être. Ce regard renvoie le lecteur à ses propres codes moraux, catalysant des situations moralement condamnables, comme l'inceste, mais qui constituent en même temps, et dans le cas étudié par D.Orsini, le seul moment de véritable bonheur.

La fiction, par autoréflexion abyssale, montre qu'elle peut simultanément toucher aux choses les plus essentielles et être absolument futile, pur jeu. Dans un même ordre d'idées, Paul Pelckmans relève un point crucial de notre discussion et qui concerne sa propre pertinence. Ne suppose-t-on pas un peu vite que nos fictions reposent sur un «projet» métafictionnel en fonction de l'élaboration subtile d'une «Poétique oblique»? C'est une question à laquelle une étude sérieuse d'un aussi vaste problème n'échappe pas. La fiction n'est-elle pas avant tout, et ne s'autodéfinit-elle pas souvent – et peut-être surtout – comme un objet de plaisir et de divertissement, qui vise d'abord à amuser son public? La question de P. Pelckmans permet de souligner la relative absence d'une autoréflexivité organisée autour du «jeu». Cette quasi absence de l'aspect ludique est d'autant plus surprenante que depuis que Jean-Marie Schaeffer a lancé la conception de la fiction comme «feintise ludique», le jeu semble se tailler une part importante dans le champ théorique contemporain. Mais, dans le dossier présenté ici, le «jeu» est sollicité dans un autre sens, celui d'écart ou d'interstice. C'est ce «jeu» qui permet un «papillotage» entre immersion et distanciation. Ugo Dionne a étudié cette logique de la rupture dans le roman périodique, qu'il appelle avec justesse un «roman différé». Michèle Bokobza-Kahan montre comment la métalepse produit un effet de «déliaison» dans le récit; Mladen Kozul évoque la «fissure» du sujet jouisseur, condition de son double rôle de sujet immergée dans la jouissance et de scénographe la mettant à dis-

tance pour mieux l'éprouver. Pour Nathalie Kremer aussi, «tout récit contient des moments de «rupture» de la narration qui sont une exhibition des procédés fictionnels». Hélène Cussac cite André Malraux pour qui «la création romanesque naît de l'intervalle qui sépare le roman de l'histoire qu'il raconte». Etc. L'autoréflexivité est déclenchée aux endroits où il y a rupture, intervalle, creux.

C'est sur ce premier sens du «jeu» que repose le deuxième sens, du jeu comme «ludus», que le Petit Robert définit pertinemment comme «cette activité organisée par un système de règles définissant un succès et un échec, un gain et une perte», et dont les participants acceptent les règles sans nécessairement oublier que le monde dans lequel ils entrent est factice. Deuxième sens du «jeu» qui en entraîne un troisième, lequel réside dans son aspect proprement «ludique» de divertissement, d'amusement.

La caverne, la grotte, les trous dans la terre métaphorisent ce vide essentiel, qui trouve son premier grand emblème dans le Graal, qui est par «jeu de mot», attesté au XIIIe siècle, ce qui «agrée», ce qui est agréable:

> Qui a droit le vourra nummer
> Par droit Graal l'apelera;
> Car nus le *Graal* ne verra,
> Ce croi je, qu'il ne li *agree*.
> (Robert de Boron, *Estoire del Saint Graal*)

Le Graal est au début de l'histoire du roman, au sens historique, mais aussi dans ce sens qu'il convoque et condense un très grand nombre de questions discutées dans ce volume: il est l'objet, spéculaire et emblématique, qui abreuve la soif qu'a l'homme occidental de la fiction; il est le symbole de la quête du sens et de la fondamentale gratuité de la machine narrative qui la raconte. Le Graal est l'assiette (creuse) des fictions.

PERSONALIA

Christian **ANGELET** est Professeur émérite des Universités de Leuven et de Gand. Spécialiste de l'œuvre de Gide et de la poésie symboliste, le champ de ses publications s'étend sur toute la littérature française. Dans le domaine du roman du XVIII[e] siècle, Christian Angelet est, avec Jan Herman, l'éditeur d'un double *Recueil de préfaces de romans du XVIII[e] siècle* (Leuven, PU, et Saint-Etienne, PU, coll. «Lire le XVIII[e] siècle», 1999 et 2004).

Michel **AROUMI** est Maître de conférences en littérature comparée à l'Université du Littoral. Auteur de *L'Apocalypse sur scène*, Paris, L'Harmattan, 2002; *Magies de Levi*, Schena, Lanore, 2006; *Les Apocalypses secrètes: Shakespeare, Eichendorff, Rimbaud, Conrad, Claudel, Tchekov, Ramuz, Bosco, Levi*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Jacques **BERCHTOLD** est professeur à l'Université de Paris IV. Il est l'auteur de *Les Prisons du roman, XVII[e]-XVIII[e] siècles* (Droz, 2000). Il a publié les collectifs *Rousseau visiteur – Rousseau visité* (avec Michel Porret; Droz, 1999), *L'Amour dans «La Nouvelle Héloïse»* (avec François Rosset; Droz, 2002) et *Lire la Correspondance de Rousseau* (avec Yannick Séité; Droz, 2007). Sur Rousseau et son œuvre, on lui doit également une édition du *Discours sur les sciences et les arts* (LP, 2004) ainsi qu'une quarantaine d'articles parus entre 1996 et 2008. Il co-dirige pour 2012 le projet d'une édition chronologique des *Œuvres complètes* de Rousseau (Classiques Garnier).

Michèle **BOKOBZA KAHAN** est Maître de conférences à l'Université de Tel-Aviv. Elle est l'auteur de *Libertinage et folie dans le roman du XVIII[e] siècle* (Louvain-Paris, Peeters, 2000). On lui doit une édition des *Mémoires d'une honnête femme* de Chevrier (PU Saint-Etienne). Ses recherches actuelles portent sur la littérature marginale, la presse féminine et religieuse, ainsi que sur les écrits de témoignage autour des convulsionnaires de Saint-Médard.

Mathieu **BRUNET** est Maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille I. Intérêts de recherche: littérature, peinture, pensée scientifique et